

A Fotografia e o Retorno do Sujeito: sobre a dor de Sophie Calle

Tania Rivera

“Você sofreu para obter conhecimento?”

Nietzsche

Dor

Em 1984, a artista francesa Sophie Calle recebe uma bolsa para uma temporada no exterior e parte rumo ao Japão. Três meses mais tarde, ao fim do período, ela espera seu companheiro em um hotel na Índia, mas ele não vem a seu encontro. Sophie vive o pior momento de sua vida, o maior sofrimento que já havia experimentado. Após horas de tentativa, ela consegue falar com ele ao telefone e fica sabendo que está com outra mulher.

De volta a Paris, a artista resolve contar a história deste rompimento, mais do que a de seu périplo pelo oriente. Como uma forma de “conjuração”, ela narra durante 99 dias essa história a amigos ou desconhecidos, perguntando-lhes em seguida: “Quando você mais sofreu?”. Esta troca cessaria quando tivesse esgotado sua história de tanto contá-la, ou quando tivesse “relativizado sua dor face à dos outros”. (Calle, 2003, p. 202-203)

“O método foi radical: em três meses estava curada” (Ibid., p. 203), afirma a artista. Contudo, ela abandona esse projeto artístico por medo de uma recaída. Apenas quinze anos mais tarde ele dá origem a *Douleur Exquise*, documentação fotográfica e textual de sua viagem sob o prisma da ruptura amorosa. A primeira parte do livro traz fotografias da viagem e cartas enviadas a seu amor ou dele recebidas, marcadas pelo selo “*Douleur J-*” (Dor D-) seguido pelo número correspondente à contagem regressiva do dia do não-encontro. A partir desta data, fixada na imagem fotográfica do telefone vermelho sobre a cama do quarto de hotel, temos a cada dia uma pequena reprodução desta imagem, e abaixo dela relata-se essa história, de modo a cada página um pouco diferente. Na página oposta, há a cada vez uma fotografia diferente, seguida do relato de uma dada situação de

sofrimento. Ao longo do livro, o texto da história de Sophie vai tornando-se pouco a pouco mais curto e apagado, suas letras brancas apresentando menos contraste sobre o fundo negro (e lembrando-nos, nesse desaparecimento gradual, da natureza gráfica e mesmo imagética de todo texto).

No dia número 99, não há mais texto sob a fotografia do quarto de hotel, que se mantém intacta (ainda mais nítida ao lado do texto apagado, ela torna-se uma espécie de resto desta ruptura, desta dor). A imagem permanece, investida talvez da força de um objeto que está entre eu e o outro, marcando algo que cai e se perde entre eles – um objeto que, como o telefone vermelho, liga para o outro, nos liga ao outro, chama o outro (às vezes em vão, sem resposta). Na contrapágina o texto continua nítido e relata uma notícia de jornal, sob a fotografia de um pote de creme em uma prateleira de geladeira: no dia 28 de março uma senhora de sessenta e dois anos, Maria G., foi acusada de roubar um potinho de creme de leite pelo vigia de um supermercado, que a revistou diante dos outros clientes. O texto prossegue:

Maria voltou para casa. Ela não falou de sua desventura com ninguém. No dia 10 de abril, foi ver o túmulo de seus pais. Na volta, passou perto do canal no qual acabam de repescar e identificar seu corpo. Deixou um bilhete para seu filho: “Roland, eu não cometi o roubo do potinho de creme do qual me acusam os pilantras do supermercado. Juro sobre a cabeça de meus netos. Diante da morte, não minto. Tua mãe.” (Calle, 2003, p. 275¹)

Efeitos de Sujeito

O trabalho de Sophie Calle não pode ser rapidamente tomado como modelo exemplar da produção contemporânea, mas apresenta de forma inequívoca algo que talvez seja central à arte: uma certa potência de convocação. *Douleur Exquise* mostra que tal apelo ao outro visa justamente o que é mais próprio ao sujeito, sua dor. E aponta nesta dor algo estranhamente delicioso: o adjetivo francês *exquis* refere-se, comumente, ao que de mais sofisticado e sutil pode-se conceber nas delícias gastronômicas. Ele tem a mesma origem latina de “esquisito”, mas designa algo refinado, raro, delicado, precioso. Além disso, no vocabulário médico *douleur exquisite* recebe a significação, citada por Calle, de dor viva e nitidamente localizada. Ao localizar a dor e colocá-la em primeiro plano, *Douleur Exquise* reconhece que ela pode ser fonte de algum estranho e refinado deleite, de um gozo que

marca o surgimento do sujeito como uma lida com o sofrimento, sob o primado da pulsão de morte. E ao fazer de sua repetida apresentação um jogo que inclui o outro e conjuga-se a outras dores, este trabalho de Sophie Calle pode ir além e chegar a transformar o sofrimento em algum prazer.

Na dor pode haver alguma beleza sutil e preciosa, ou dela talvez se possa extrair uma poderosa emoção estética. Como escrevia o filósofo irlandês Edmund Burke em 1757, “tudo que é de alguma maneira capaz de excitar idéias de dor e perigo (...) é uma fonte do sublime, ou seja, pode produzir a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir” (Burke, 2004, p. 86). Essa é a posição romântica do sublime. E não deixa de ser a posição de Freud, sublime herdeiro do Romantismo, quando afirma a Lou-Andreas-Salomé e Rainer Maria Rilke, durante um passeio relatado no ensaio “Sobre a Transitoriedade”, que a iminência do inverno seria capaz de tornar mais bela a natureza primaveril, pois “o doloroso também pode ser verdadeiro” (Freud, 1915/1946, p. 358-359).

Na dor encontra-se alguma preciosa verdade do sujeito e ela pode ser compartilhada com outras pessoas, como faz Freud com seus ilustres amigos. Calle aposta no poder desse compartilhamento ao conceber *Douleur Exquise* como uma espécie de “exorcismo” levado a cabo na troca com outras pessoas. Sua obra apresenta-se sempre como autobiográfica – assumindo e explorando a ficcionalização implicada em toda biografia –, e este trabalho traz nisso uma torção fundamental: o convite explícito ao testemunho do outro, à apresentação de sua dor, ao lado daquela da protagonista. Aparece em primeiro plano, assim, algo que talvez já estivesse implícito nos demais trabalhos da artista e que me parece fundamental para pensar o autobiográfico na arte contemporânea: trata-se não tanto de expressar um eu, um dado indivíduo, quanto de despertar, com o outro, no outro, *efeitos de sujeito*.

A construção de uma narrativa que se quer autobiográfica talvez se paute menos pela fidelidade aos fatos da vida do autor do que por uma certa busca do sujeito no outro. Isso se sustenta em vários fatores, dos quais o primeiro é o reconhecimento de que o autor designa-se por sua obra, não preexistindo, rigorosamente falando, a seu trabalho, e portanto pouco importa saber em que medida os relatos de Calle são fiéis aos fatos de sua vida pessoal. Além disso, é evidente que mesmo os fatos da vida devem ser em alguma medida ficcionalizados, para se tornarem efetivamente parte do eu. Por fim, devemos considerar que por mais que uma obra se apresente como francamente autobiográfica, ela distancia-se do eu que a enuncia em prol de um endereçamento ao outro que pode lhe

conferir alguma universalidade. Freud chega a afirmar que a verdadeira *ars poetica* residiria na conjuração do que é estritamente pessoal em favor de um laço com o outro, espectador ou leitor (Freud, 1907/1976).

Para o psicanalista, o ponto de partida da arte está sempre, contudo, nas fantasias, que seriam radicalmente pessoais. Trata-se de construções que são, sem dúvida, singulares, refazendo-se sem cessar a partir de vivências, mas elas não devem ser tomadas exatamente no sentido de que constituiriam produtos ou atributos de um eu bem delimitado. Na verdade, as fantasias se formam a partir da apropriação das fantasias de outros a respeito do sujeito, pois quando viemos ao mundo, nossos outros primordiais (sejam eles pai, mãe ou outras pessoas que ocupem esse lugar) já *nos fantasiaram*, atribuindo-nos posições em suas fantasias. Deste modo, as fantasias constituem sempre apropriações singulares, únicas, daquilo que vem do outro – sendo portanto, de saída, *impróprias*. É graças a isso que elas podem, na proposição artística, voltarem-se para um outro, convidando-o a fazê-las *suas*. Ao convocar o outro a trocar com ela histórias de sofrimento, Sophie Calle explora em *Douleur Exquise* este convite à apropriação, levando o sujeito a fantasiar e a se (re)posicionar a partir da isca oferecida pelas fantasias de um outro.

A dor de Sophie nos relança, assim, a questão de nossa própria dor. Sua história nos é endereçada e é um convite para que se refaça a nossa, de modo a que possamos não apenas repeti-la em um deleite mortífero, mas talvez chegar a transformá-la, nessa troca, em um jogo prazeroso.

O jogo do objeto

Entre eu e o outro, em meio às suas fantasias, surge um objeto. Disso nos dá notícias uma brincadeira que Freud observa em seu neto de um ano e meio de idade. O bebê segurava um carretel pelo fio e o fazia desaparecer por entre o cortinado de seu berço, emitindo o som *ooo*, entendido pelo avô como *fort*, algo como “longe”. Em seguida, ele o puxava de volta para seu campo visual, exclamando *aaaa* – equivalente a *da*, “aí está” (Freud, 1920/1976). Para Freud, o carretel representa a mãe do menino, e ao jogar de fazê-la desaparecer e reaparecer ele simbolizaria suas partidas, habitualmente vividas como um sofrimento. Ao repetir seu ir e vir ativamente, transformando-o em uma cena e nela apropriando-se da linguagem, o menino se tornaria *sujeito* da situação traumática do abandono – o que consiste, para o psicanalista, em um grande “feito cultural”.

Apropriando-se do carretel, o bebê teria construído um objeto mediador entre ele e o Outro, para poder ativamente perdê-lo – e brincar de fazê-lo reaparecer, apesar de não nele poder mais recuperar integralmente o objeto primordial. No júbilo demonstrado pela criança – e compartilhado, muito provavelmente, por seu avô – em sua brincadeira temos, talvez, a indicação de que ali se deu um *efeito de sujeito*.

Um segundo tempo do jogo é indicado por Freud em uma nota de rodapé. Um dia, o bebê recebe as pessoas com a surpreendente fala “bebê óooo” (Ibid., p. 27, n. 1). Percebe-se, então, que ele havia encontrado a maneira de se fazer “ir embora”, sumir de seu campo de visão, ao agachar-se diante em um espelho de parede que não ia até o piso. Brincando com sua própria imagem no espelho, ele fazia-se assim desaparecer, perdendo-se de vista, para em seguida poder se reencontrar ao ficar novamente de pé. Assim como o objeto, a imagem do corpo, base da construção do eu, deve ser posta em jogo para ser ativamente perdida (seria ela também um objeto, em alguma medida?). Após ter feito do Outro primordial um objeto perdido, o menino fez de seu próprio eu um objeto perdido – afinal, ele não é exatamente o que o espelho lhe mostra, mas está além (ou aquém) e só pode surgir, como sujeito, em um lugar incerto e móvel.

A grande realização cultural da criança aloja-se, portanto, na articulação entre dois atos: o de jogar com o objeto de maneira a dele se separar e o de destacar-se da alienação de sua imagem no espelho. Nessa articulação, cruzam-se objeto e imagem: uma imagem pode ocupar o lugar do objeto e vice-versa, entre ambos podendo haver tanto equivalência quanto uma completa disjunção.

Com a fotografia do telefone vermelho em primeiro plano no quarto de hotel de Sophie Calle, temos a imagem a repetir-se, em jogo como o carretel do menino. Ela some a cada vez que passamos a página para ressurgir no momento seguinte, colocando-nos na posição do menino a fazê-la desaparecer e reaparecer. Ela reproduz-se em sequência, intocada, persistente, mas fazendo jogo com outras imagens, na alternância com as demais fotografias que acompanham os relatos de outras pessoas – como se cada aparecimento do carretel fosse capaz de dar lugar ao surgimento fugaz de um outro objeto, vindo de outrem, complexificando o jogo ao torná-lo coletivo. É importante notar, além disso, que cada imagem dessa sequência carrega consigo um complemento narrativo que também é imagem, duplicando em texto a fotografia. O relato que acompanha a fotografia do telefone no quarto de hotel muda levemente a cada página, em uma declinação de versões diferentes da mesma história. A conjunção com a imagem acentua a

faceta imagética deste texto: inicialmente bem demarcado em letras brancas, ele constitui a parte da imagem que vai sendo *usada*, por assim dizer, até que se desgaste a ponto de desaparecer sob o fundo negro, em contraste com a nitidez intocada da fotografia que lhe corresponde. A sequência do jogo de troca de relatos de situações de sofrimento com os outros vai assim operando um gradual desaparecimento de algo (a dor, talvez), ao mesmo tempo em que se marcam instantes de pulsação do sujeito entre cada uma dessas reproduções. Em seguida ao instante de total desaparecimento do texto, surge um pequeno e banal objeto: o potinho de creme da personagem Marie G., encarnando, em imagem e texto, o vigor com o qual um objeto qualquer pode levar à perda do eu (que no caso apresenta-se no ato extremo do suicídio).

Desta forma, o efeito de sujeito dá-se graças a um jogo entre o eu e o objeto/imagem/texto no qual um se apresenta em sua perda para convocar o outro, por sua vez, a cair.

Retorno do Sujeito?

Mesmo quando explicitamente autobiográfica, a obra não vem de uma presença direta do eu, mas sim de uma espécie de *retorno do sujeito*, que implica uma perda prévia (do eu) e uma volta na qual se engancha o outro. Essa expressão parodia o que Hal Foster chama de “retorno do real” em um conhecido texto de 1996. Para ele, a produção contemporânea estaria ligada a uma mudança de concepção “da realidade como efeito da representação ao real como traumático” (Foster, 1996/2014, p. 142). O crítico e historiador põe em primeiro plano, tanto na abjeção quanto no simulacro e no hiper-realismo, o uso de mecanismos de proteção contra o Real que terminariam, contudo, por indicar o Real. E a aparição de lampejos do Real colocaria em xeque o sujeito, já que, na leitura de Foster, “não existe sujeito do trauma” (Ibid., p. 158), de modo que sua posição radicalizaria a crítica pós-estruturalista do sujeito e da autoria. Essa análise vai ao encontro de uma tendência cultural mais ampla de redefinição da experiência em termos de trauma na qual, contudo, se trata de uma afirmação identitária através de um discurso reivindicativo e sustentado pelo testemunho como autoridade inquestionável. A análise da produção artística dos anos 1960 a 1990 em termos de um “retorno do real” permite, portanto, que Foster una duas tendências opostas: “a análise desconstrutiva e a política da identidade” (Ibidem).

Neste contexto, o autor não deixa de reconhecer, rápida e desconfiadamente, a existência de uma “guinada autobiográfica na arte e na crítica”. Ele retruca que ela seria paradoxal em razão do fato já mencionado de que “de acordo com o trauma, não pode haver nenhum eu” (Ibid., p. 158n) – e aqui explicita-se o ponto problemático de sua argumentação: a confusão entre eu e sujeito. O leitor certamente já terá percebido que o discurso identitário é o contrário dos efeitos de sujeito que tentei até agora tornar sensíveis neste ensaio. Concordo que o trauma põe o eu na berlinda e ameaça até mesmo aniquilá-lo, sob o primado da pulsão de morte. Mas na repetição da situação traumática, sempre a se refazer (em sonho, em fantasia, em ato ou em jogo, como no *fort-da*) temos a ocasião exata na qual melhor se pode falar em sujeito do inconsciente – mais do que como um suposto enunciador das formações do inconsciente. A repetição do trauma tenta engatar uma encenação do mesmo que *assujeita* na medida em que se trata de reapresentá-lo para fazer-se minimamente senhor desta situação vivida de forma radicalmente passiva, como vimos com o neto de Freud. Longe de qualquer discurso de afirmação da atividade como atributo identitário, trata-se, na encenação do trauma, de brincar, jogar, sonhar ou atuar de modo a fazer surgir (como efeito) o sujeito. Para dizê-lo de outra maneira: o sujeito tem lugar na medida em que ele *se assujeita* ativamente ao trauma. O jogo do *fort-da* do qual falava acima é o modelo freudiano mais bem acabado desta condição sempre a se refazer, na vida como na arte.

Nessa operação que dá lugar ao sujeito, o objeto tem um papel fundamental. O potinho de creme da personagem de Calle já nos mostrou o quanto um pequeno objeto (quase coisa alguma) pode tornar-se o carretel que substitui o Outro primordial e incita ao desaparecimento do eu – seja ele mortífero, tendo como caso extremo o suicídio, ou lúdico, permitindo uma liberação em relação à própria imagem especular e uma outra vivência do espaço (como no jogo do *fort-da*). Um objeto, uma vez investido da força de minha ligação ao Outro, pode levar-me a me precipitar – a cair, e até a me perder – mas é neste mesmo instante que ele me torna *presente* efetivamente (como se diz-se de um elemento químico antes invisível, dissolvido em uma solução, que de repente dá-se a ver, materializando-se no fundo do recipiente). A arte pode assim dar lugar ao sujeito, por um átimo, graças a uma perda posta em jogo entre o eu e o outro.

Não posso deixar de notar que é sob um fundo de angústia que o pote de creme torna-se “coisa de trauma” (“*thing of trauma*”, para falar como Foster) ou *objeto a* (para seguir a denominação mais precisa proposta por Lacan), incitando-me a revirar

minha posição na cena do mundo. Em vez de me lançar no Real inominável, porém, o que ele efetivamente realiza é um convite a retomar o jogo do *fort-da* e nele descentrar o eu, para ter lugar como *sujeito*. Essa operação de estranhamento é aquela do *Unheimlich* freudiano, da estranheza que se apresenta nos momentos singulares nos quais a cena do mundo na qual o eu ocupa uma posição fixa parece de repente oscilar, por vezes pela apresentação da imagem do duplo que não corresponde exatamente ao reflexo no espelho, por vezes pela tremulação da própria cena, que subitamente parece irreal (Cf, Freud, 1919/1976). O eu estranha-se então, convocando-nos a surgir em outra parte que não no próprio eu – no outro – ou a disseminar-se em objetos do mundo.

A partir das décadas de 1950-1960, a produção artística parece ter de fato radicalizado suas operações de estranhamento do eu através de arranjos situacionais diversos que expandiram e problematizaram seu campo de atuação – realizando ações, propondo conceitos ou modulando a apresentação do corpo, construindo objetos ou agenciando espaços, movimentos e formas de convivência social e política. Neste campo de fronteiras pouco claras, parece-me estar muitas vezes em jogo, de modos variados, o agenciamento de um *reviramento do imaginário*, como a apontar seu “avesso” (para fazer menção à expressão *O Avesso do Imaginário*, que dá título a meu livro de 2013). Em contraste com a ideia de retorno do real de Foster, que se baseia na possibilidade de apresentação do registro lacaniano do que resiste à representação na forma do trauma e da repetição e de figuras remetendo à abjeção e à morte, pondo em xeque o sujeito, tento assim enfatizar, com a proposta de reviramento do imaginário, os processos de torção e desvio operados no campo da representação de modo a pôr em jogo o eu em sua relação ao outro e convocar o surgimento do sujeito, reconfigurando (ainda que minimamente) suas relações ao objeto e à linguagem.

A insistência do real (que *não cessa de não se inscrever*, no bordão lacaniano) e a potência da pulsão de morte são, sem dúvida, os motores deste reviramento – justamente na medida em que não chegam a romper totalmente a tela do imaginário para revelar o real em todo seu terrível esplendor, como sugere a expressão “retorno do real”, mas incitam a um giro, a uma subversão da cena na qual nos encontramos. Não se tratará de revirar completamente a cena de maneira a ultrapassar o imaginário, mas de fazer-nos experimentar um “outro modo de imaginarização” (como aquele a que o objeto *a* nos obrigaria para que possamos concebê-lo, diz Lacan em seu seminário sobre a angústia (Lacan, 2004, p. 51)). Na arte, podemos rastrear operações discretas e variadas,

capazes de desenhar brechas ou dobras na cena imaginária e tornar presente, por um instante, o sujeito como efeito que se dá entre o eu e o outro.

Sujeito e Fotografia

Falei acima do cruzamento entre objeto e imagem no jogo do *fort-da* como fundamental para o surgimento do sujeito a partir do trauma. Este cruzamento parece-me importante para pensar o estatuto da fotografia: ela é, de saída, imagem e objeto. Não se trata nela de um suporte para a imagem, mas de *uma imagem tornada objeto*, em uma estreita articulação entre os dois registros do jogo do *fort-da*.

No ato de fotografar, assim como no ato de olhar uma fotografia, estamos, assim, diante de objetos do mundo tornados imagem. O disparo da câmera visa sempre capturar algo, em um dado instante, e assim eternizar como imagem aquilo que em seguida se perde. Essa vertente da operação fotográfica é aquela que prevalece em diversas reflexões sobre o tema. O dispositivo fotográfico captura uma cena do mundo em um dado instante, eternizando-a como imagem ao mesmo tempo em que marca sua perda – “isso-foi”, como diz Barthes em seu famoso *A Câmara Clara*, seria o enunciado definidor de toda fotografia (Barthes, ...). Toda fotografia, por esta vertente, é a evidência de que algo esteve ali e se foi, perdendo-se. No dispositivo analógico a dinâmica entre velamento (com o negativo) e revelação explicita o jogo de desaparecimento (*fort*) que permite a aparição da imagem (*da*) – este jogo não se esgota, porém, ao revelar-se a fotografia, mas permanece ativo na imagem fotográfica como uma espécie de pulsação constante. Diante de uma foto, algo se vela e re/vela ao olhar. Diante de uma foto, refaz-se a cada vez a pergunta sibilina: estranho ou reconheço nela o mundo?

Parece tratar-se nesta pergunta de mimesis, de fidelidade ao mundo real, mas acredito que essa é apenas a camada mais superficial de uma complexa operação de estranhamento/reconhecimento (aquela do *Unheimlich* freudiano). Uma de suas faces diz respeito ao objeto: ele estaria aí? Não é como um exemplo fortuito que Barthes busca a mãe, recentemente falecida, em todos seus retratos, decepcionando-se repetidamente, pois a imagem não pode oferecer o objeto perdido como tal, mas apenas fracos substitutos, semelhança sem presença. A semelhança com o objeto não leva a seu encontro, pelo contrário: talvez ela só repita, inexorável, sua ausência. Em um trabalho de luto através da fotografia, o filósofo insiste mesmo assim, até que algo se transmite enfim, de repente, em um retrato antigo, que data de um tempo muito anterior à existência do filho: sua mãe

tinha então cinco anos de idade. Sua aparência nesta idade não podia corresponder, é óbvio, à mulher com quem ele havia convivido durante sua vida. No entanto, algo da mãe pode encontrar-se no efeito que lhe causa esta precisa fotografia antiga, algo indefinível que está além da imagem e no entanto ali *se passa*, ou seja: *acontece* ao passar para alguém, transmitindo-se.

Na imagem, perde-se algo e reencontra-se outra coisa em seu lugar. Promessa e decepção conjugam-se em nosso olhar, pulsantes, diante de toda fotografia.

No quarto de hotel de Sophie Calle (com seu telefone vermelho) não podemos buscar o retrato de seu companheiro, é óbvio, pois nele pulsa justamente sua ausência – mas a imagem (conjugada à narrativa, não esqueçamos) não cessa de chamá-lo e assim formular uma espécie de promessa de que ele venha a ali aparecer. Contudo, o ponto mais agudo desta fotografia (seu *punctum*, de quisermos adotar o termo de Barthes) não me parece estar neste objeto extraordinário que é o telefone, e sim em algo que está fora da imagem: a presença de Sophie ao tirá-la.

Isso nos leva a uma outra vertente da operação fotográfica, ao lado da vertente de promessa e decepção: nela passa-se também algo menos explícito, mas não menos importante, que diz respeito à minha própria imagem. Toda imagem fotográfica que produz ou contemplo convoca subterraneamente minha imagem especular e a convida a perder-se, para dar lugar a outras imagens – ela me faz mover-me como o menino a agachar-se diante do espelho, para poder nele perder sua imagem para ver outra coisa. A fotografia é em princípio um espelho no qual não reencontro minha imagem, e na ausência desta podem se inscrever os objetos do mundo. Essa é uma condição central do imaginário, que talvez na fotografia se destaque de forma privilegiada: que eu possa aceitar perder minha própria imagem para ver outras imagens – e nelas eu possa me refletir, não de modo mimético mas em uma espécie de *disseminação* (e assim eu possa comparecer, fugazmente, na imagem do potinho de creme de Sophie Calle, por exemplo).

Uma vivência pessoal revelou-me essa outra vertente da fotografia, há alguns anos. Eu passava naquele momento, como Barthes, por um duro trabalho de luto, mas não buscava – ao menos não explicitamente – recuperar em imagens a pessoa perdida. Não me ocupava em revisitar os álbuns de família, mas um dia deparei-me, por acaso, com uma fotografia datada de poucos anos antes. Eu não buscava o morto em suas imagens, pois sabia que todo retrato dele traria não mais que a casca da laranja traz do seu suco, do

seu gosto. Mas subitamente encontrei-o, sem querer, em uma foto que não o retratava, e no entanto trazia indubitavelmente sua presença. A fotografia era convencional: nela estava minha imagem, sorridente, ao lado das duas crianças que ele, assim como eu, amava mais do que tudo.

Diante desta foto, algo em mim oscilou. Acreditei em um primeiro instante que o ponto era aí meu olhar para a câmera, um olhar carinhoso e que naquele momento me emocionava. Mas refiz imperceptivelmente o trajeto de meus olhos no interior da fotografia para o ponto invisível que eles miravam, fora da imagem: o lugar no qual ele um dia estivera, no instante em que disparou o botão. Percebi então, com surpresa, que eu estava agora *no lugar dele* – meu olhar esposava seu olhar pretérito, atrás da câmera. E ele era esse olhar que por um instante eu encarnava, diante desta foto. Sua presença em mim tocava-me e fazia-me reviver sua perda ativamente (mas com menos brusquidão, talvez, com menos violência). A ilusão e a magia da fotografia, pensei naquele instante, não é tanto a de apresentar algo ou alguém em imagem. Ela reside no agenciamento desse lugar de origem da imagem, desse ponto de extração e invisibilidade que sustenta toda fotografia: *ali esteve alguém que olhou isso*, e isso permanece como a apontar cegamente para o lugar no qual ele desde então está ausente.

Mais importante do que a evidência de que "isso foi" é a inscrição do fato de que "alguém olhou". E mais do que a presença deste olhador como um ponto de vista fixo que organiza e garante a cena, o fundamental é que a apresentação da imagem implica a extração deste olhador. Em outras palavras, só posso estar diante de uma fotografia porque aquele que a tirou saiu deste lugar (se foi), de tal modo que agora posso ocupá-lo (precipitando-me, como sujeito, entre ele e mim mesma, entre o eu e o outro). Trata-se, na fotografia, de construir de um lugar vago, a ser ocupado (em uma aceitação tácita) por todo aquele que se postar diante dela e contemplá-la. Toda fotografia, assim, aponta para um ponto fora dela mesma e convida-me, ao olhá-la, a ocupar fugazmente este lugar virtual: o lugar de sujeito.

Neste convite – ou nesta armadilha – o que a fotografia me oferece é portanto um lugar *fora* da imagem (e talvez *dentro de mim*, mas de uma maneira *êxtima* (para usar o neologismo de Lacan)). Essa é sua magia oculta, para além da semelhança, da ilusão especular: a de revirar o imaginário e lançar-me em seu avesso – tornada, por um instante, sujeito. Essa é a magia do olhar, nela elevada à sua máxima potência. Afinal, como

dizia Walter Benjamin, “poder-se-ia dizer que é tanto mais subjugante um olhar quanto mais profunda é a ausência de quem olha.” (2000, p. 67)

Bibliografia

Barthes, R. (1984) *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Benjamin, W. (2000) Sobre Alguns Temas de Baudelaire. In *A Modernidade e os Modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Burke, E. (1757/2004) *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. Londres: Penguin.

Calle, S. (2003) *Douleur Exquise*. Paris: Acte Sud.

Foster, H. (1996/2014) *O Retorno do Real*. São Paulo: CosacNaify.

Freud, S. (1908/1976) Escritores Criativos e Devaneio. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, vol. IX.

Freud, S. (1915/1946) Vergänglichkeit (Sobre a Transitoriedade). In *Gesammelte Werke*. Londres: Imago, 1946, vol. X.

Freud, S. (1919/1976) O Estranho. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XVII.

Freud, S. (1920/1976) Além do Princípio de Prazer. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XVIII.

Lacan, J. (2004). *Le Séminaire X. L'Angoisse*. Paris: Seuil.

Rivera, T. (2013) *O Avesso do Imaginário. Arte Contemporânea e Psicanálise*. São Paulo: CosacNaify.

1 Eu traduzo este e os demais trechos em língua estrangeira citados.